A "Epopeia Gilgamesh" é uma epopeia?

Tabuinha em argila da "Epopeia de Gilgámesh", com trecho do dilúvio, escrita em acádio. S/d, fotografia (detalhe).

Jacyntho Lins Brandão

Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Autor, entre outros livros, de *Antiga musa*: arqueologia da ficção. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015. linsbrandao@gmail.com

A "Epopeia Gilgamesh" é uma epopeia?

Is the "Epic of Gilgamesh" an epopee?

Jacyntho Lins Brandão

RESUMO

Uma vez que o poema de Gilgámesh existiu em seu próprio mundo, tanto quanto no nosso, este artigo discute e pertinência de aplicar-lhe o rótulo de épico. Do ponto de vista moderno, essa classificação depende da aproximação com a épica grega arcaica e responde à necessidade de situar o texto num conjunto de gêneros conhecidos, orientando sua recepção. Da perspectiva babilônica antiga, o rótulo épico parece inadequado e proponho que se entenda o poema como a contraparte literária de um *narû*, do que se chama "autobiografia em terceira pessoa".

PALAVRAS-CHAVE: poema de Gilgámesh; épica grega; autobiografia em terceira pessoa.

ABSTRACT

As the Gilgamesh's poem existed in its own world, as well in ours, this paper discusses the pertinence of applying to him the epic label. From the modern pointo of view, this gender classification depends on the approach to the archaic Greek epic, and responds to the need to situate the text in a constellation of known genres, guiding its reception. From the ancient Babylonian perspective, the epic label seems inadequate, and I propose to understand the poem as the literary counterpart of a narû, of what is called "third-person autobiography".

KEYWORDS: *Gilgamesh epic; Greek epic; third-person autobiography.*

Quando, no final do século XIX, os primeiros documentos cuneiformes desenterrados dos desertos do Iraque começaram a ser lidos e publicados, a tendência mais comum foi atribuir-lhes gêneros conhecidos na Europa. Assim, o poema cosmogônico que tem como título suas primeiras palavras, *Enuma élish* ("Quando no alto"), foi chamado de *The chaldean account of Genesis* (*O relato caldeu de Gênesis*),[1] por aproximação com o *Gênesis* bíblico – embora a criação do mundo por Marduk ocupe uma porção breve do texto –, bem como *Sha naqba imuru* (*Ele que o abismo viu*) ganhou a denominação comum de *Epopeia de Gilgámesh*, em vista de seus correlatos heroicos gregos, como a *Ilíada* e a *Odisseia*. Mais que dizer das obras assim classificadas por retrospectiva, seu enquadramento em categorias reconhecidas desde as teorizações dos gregos dá testemunho de sua primeira recepção moderna, um movimento aliás necessário, na medida em que classificações de gênero constituem um poderoso controle social da recepção, noutros termos, reconhecer um texto como pertencente a este ou àquele gênero já reconhecido implica tanto em buscar determinar o modo como deve ser ele recebido, quanto em eliminar o incômodo do que poderia ser tido como inclassificável e, portanto, de recepção descontrolada.

[1] Esse é o título do livro publicado por SMITH, George. *The chaldean account of Genesis.* New York: Scriber, Armstrong & Co., 1876.

Esse risco mostrava-se particularmente alto naquilo que poderiam suscitar os paralelos entre as tradições mesopotâmicas e a Bíblia, como no caso das narrativas acádias do dilúvio, em especial a presente em *Ele que o abismo viu*, lida a primeira vez em 1872, mas também no caso do que havia de semelhante entre as concepções genesíacas hebraicas e as do *Enuma élish*, como as águas primordiais, a luta do deus mais jovem contra o monstro marinho e a feitura, por ele, do mundo etc.[2] No caso de Gilgámesh, o que poderíamos entender como o controle da estranheza se revela no cruzamento entre tradições hebraicas e gregas. Com efeito, já em 1884, Paul Haupt publica o que então se conhecia do texto com o título de *Das babylonische Nimrodepos*,[3] porque se julgava que Gilgámesh (cujo nome se lia então como Izdubar ou Gishdubar) seria o Nemrod referido no *Gênesis* hebraico como o "primeiro potentado" que houve sobre a terra.[4] Ao ser traduzido pela primeira vez, em 1891, Alfred Jeremias insistiu na relação com o *Gênesis*, dando ao poema o título *Izdubar-Nimrod*, a que acrescentou o seguinte subtítulo, de caráter explicativo: "*eine altbabylonische Heldensage*".[5] Nos dois casos, o que mais destaca é o modo como, para situar o poema recém-descoberto, se mobilizam tradições hebraicas e gregas: a personagem sendo tida como a mencionada na Torah, o gênero se percebe como próprio não da prosa escritural hebraica, mas da poesia heroica grega, tanto quando se fala de "*Nimrodepos*" (epopeia de Nemrod) quanto de "*Heldensage*" (saga heroica). Para citar um registro dessa primeira compreensão do poema segundo parâmetros conhecidos, José Campos Novaes, em livro de 1899, ao dar um informe geral, detalhado e atualizado das descobertas arqueológicas recentes, escreve a propósito de Gilgámesh:

> *George Smith, conservador e classificador desse precioso tesouro, depositado no British Museum de Londres, verificou que havia, ao menos, 4 exemplares de uma epopeia em 12 cantos ou tábuas de 6 colunas cada uma, com 3.000 versos aproximadamente, contendo, em centenas de fragmentos desconnexos pacientemente ajustados e decifrados, as tradições mais autenticas da Acadia primitiva. Essa epopeia, mais nacional e genuína que a de Milton, apesar de mutilada, contém todos os elementos da narração do Diluvio e do herói nacional da Babilonia primitiva, Isdubar, o Neinrod do Gênesis.*[6]

Ora, se a redução de Gilgámesh a Nemrod, com o tempo, foi inteiramente abandonada, manteve-se o entendimento de que os poemas a ele dedicados são epopeias – pelo menos, os dois poemas acádios que concatenam vários dos episódios tratados antes de forma independente em textos sumérios de fins do terceiro milênio, a saber, a versão arcaica cujo título em acádio é *Proeminente entre os reis* (séc. XVIII a. C.), e a versão babilônica recente, cujo título antigo era *Ele que o abismo viu* (séc. XIII a. C.). Isso impõe questões de duas ordens: (a) qual a pertinência, do ponto de vista babilônico antigo e de sua produção poética, de considerar que se trata de epopeias?; (b) qual a pertinência, do ponto de vista grego e das poéticas dele derivadas, de aplicar a esses poemas de outra época e cultura o estatuto de epopeias? São esses dois problemas – que afinal constituem não mais que dois aspectos de um único – que desejo explorar aqui, menos com a perspectiva de fornecer alguma resposta, mais no interesse de simplesmente levantá-los, para problematizar uma percepção tornada comum. Com isso não quero dizer que tal percepção seja absurda, pois, em sendo, não se teria tornada comum, cumprindo entretanto buscar entender o que

[2] Veja-se meu estudo, BRANDÃO, Jacyntho Lins. No princípio era a água. *Revista da UFMG*, v. 20, n. 2, 2013.

[3] Ver HAUPT, Paul. *Das Babylonische Nimrodepos*. Leipzig: Hinrichs, 1884.

[4] Ver *Gênesis* 10, 8-12. "Cuch gerou Nemrod, que foi o primeiro potentado sobre a terra. Foi um valente caçador diante de Iahweh, e é por isso que se diz: 'Como Nemrod, valente caçador diante de Iahweh'. Os sustentáculos de seu reino foram Babel, Arac e Acad, cidades que estão todas na terra de Senaar. Dessa terra saiu Assur, que construiu Nínive, Reobot-Ir, Cale, e Resen entre Nínive e Cale (é a grande cidade)". *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1989.

[5] JEREMIAS, Alfred. *Izdubar-Nimrod*: eine altbabylonische Heldensage. Leipzig: Teubner, 1891.

[6] NOVAES, José de Campos. *As origens chaldeanas do judaismo*. São Paulo: Typographia Brazil de Carlos Gerke e Cia., 1899, p. 16.

lhe vem emprestando legitimidade desde fins do século XIX, no contexto da experiência de literatura dita ocidental.

Nós

Em princípio, não há nenhum problema em reconhecer gêneros por retrospectiva, como aconteceu, por exemplo, com relação ao romance antigo, um tipo de texto sem teorização na própria Antiguidade e que então recebeu não mais que designações genéricas como *plásma*, *lógos*, *diégesis*, *páthos erotikón*, e só a partir do século XVII começou a ser incorporado no vasto conjunto da narrativa de ficção em prosa que recebeu, nas línguas europeias modernas, a denominação de "romance" ou "novela".[7] Pode-se mesmo dizer que é apenas por retrospectiva que os gêneros se dão a reconhecer, na medida em que se percebem em certos textos, por oposição a outros, alguns traços tidos como genéricos.

No caso da epopeia grega, o termo *epopoiía* não parece ser corrente antes de Heródoto, que aliás o emprega para falar especificamente da *Ilíada* e da *Odisseia*, ou seja, trata-se de uma denominação que se aplica pontualmente aos poemas de Homero. Segundo a versão que Heródoto diz ter ouvido dos sacerdotes egípcios, o navio em que Páris Alexandre transportava, para Troia, Helena e os bens que roubara de Menelau foi desviado, pela força dos ventos, para o Egito; aportando lá, Proteu permitiu que Alexandre partisse para sua cidade, mas reteve Helena e os bens, guardando-os até que Menelau os fosse recuperar. Desse enredo alternativo da matéria de Troia, interessa-nos o comentário de Heródoto: "Por um lado, assim dizem os sacerdotes ter sido a chegada de Helena à casa de Proteu; por outro, parece-me que Homero conheceu também este *lógos* – mas como não era tão conveniente (*euprepés*) para a epopeia (*epopoiíe*) quanto o outro que usou, deixou-o de lado, mostrando que conhecia também este *lógos*".[8] O que merece ser destacado é o reconhecimento de que há o que convém à epopeia (que pode mesmo não ser o verdadeiro ou ser apenas uma das versões possíveis), essa conveniência definindo-se, conforme os sentidos de *euprepés*, por sua plausibilidade, nobreza, decência e beleza. Assim, a versão homérica, segundo a qual Helena não permaneceu no Egito, mas foi para Troia, é a única que conviria à epopeia, pois admitir que a guerra se deu por nada tiraria dela a feição heroica.

É também a partir das escolhas de Homero que os teóricos do século IV reconhecem o que é próprio da epopeia. Conforme Platão, ela seria, como toda poesia (e mitologia), um *lógos pseudés* em que há algo de verdadeiro, ou seja, trata-se de um "discurso mentiroso", porém verossímil, o qual, no que tem de específico com relação a outros gêneros poéticos, é diegese de coisas que foram, são ou serão, em que o poeta fala como ele próprio e mimetiza a fala de suas personagens – como faz Homero na *Ilíada*, o qual, depois de começar como ele próprio, passa em seguida a falar como o sacerdote, que é um velho. Nessa esteira, açambarcando com a noção de mimese tanto a ficção quanto a diegese, Aristóteles distinguirá a epopeia de outros gêneros, considerando três aspectos: (a) com relação a "em que" se realiza a mimese, o verso de um único tipo (o hexâmetro dactílico); (b) com relação a "o que" se mimetiza, personagens de caráter elevado (heróis e deuses); (c) considerando "como" se mimetiza, com o poeta falando como ele mesmo e tornando-se em algo outro (como faz Homero). Nos termos das teorizações gregas, portanto, pode-se dizer que

[7] Tratei do assunto em BRANDÃO, Jacyntho Lins. Qual romance? (entre antigos e modernos). *Eutomia*, v. 12, 2013.

[8] HERODOTUS. *Herodotus' History*. 2, 116. Ed. A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1961.

a epopeia é narrativa de ficção verossímil e em versos, que trata de feitos de figuras nobres e divinas, por meio do discurso do narrador, bem como de discurso direto das próprias personagens. Pode-se dizer também que esses traços definem o que se continua entendendo por epopeia, pelo menos em sua versão clássica.

Trazendo à lide a poesia heroica mesopotâmica – nomeadamente a acádia – Walter Burkert ensaia elencar traços por ela compartilhados com a epopeia grega, a saber: (1) "nos dois casos, 'epopeia' significa poesia narrativa que emprega, quanto à forma, um verso longo que se repete indefinidamente, sem divisão estrófica"; (2) "com relação ao conteúdo, o enredo é sobre deuses e grandes homens do passado, frequentemente interagindo"; (3) "as principais características do estilo são epítetos padronizados, versos formulares, repetição de versos e cenas típicas",[9] envolvendo fórmulas para introdução de discursos diretos ("o exuberante uso de discursos diretos, a representação de cenas inteiras em forma de diálogo é, de fato, uma peculiaridade do gênero"), a correspondência verbal exata entre ordem e perfórmance, entre a mensagem que se envia e sua repetição pelo mensageiro, as assembleias de deuses, os enredos duplos, as cenas de batalha.[10] De fato, pode-se considerar que são traços compartilhados, os quais, menos que nos autorizar chamar de epopeias textos babilônicos como *Ele que o abismo viu* – que é o que aqui nos interessa –, nos permitem entender que a epopeia grega integra a produção poética da zona de convergência cultural do Mediterrâneo oriental, sendo isso, portanto, que torna inteligível que se aplique à produção oriental rótulos gregos. Esse pertencimento dos gregos a uma zona cultural mais ampla é o que levou Martin West, já em 1966, no prefácio de sua edição de Hesíodo, a afirmar que "a literatura grega é uma literatura médio-oriental" ("*greek literature is a Near East literature*"),[11] o que entendo se deva compreender no sentido de que o Oriente Médio (ou próximo, como se diz em inglês) constitui de fato uma área de convergência cultural e mesmo de convergência literária da qual os gregos participam, compartilhando lugares comuns.[12]

Participar e compartilhar são verbos importantes, pois se trata de estabelecer não relações lineares, em termos de influência, mas de conceber a área de convergência como um efetivo espaço de trocas, as quais se configuram não como linhas, mas como rizomas que vão conformado redes. O esforço de Burkert ao especular como a influência médio-oriental poderia ter chegado à Grécia, por meio de comerciantes e mercenários, pressupõe manter, em grande medida, a concepção dos gregos como um povo isolado e autocentrado, no lugar de considerá-los partícipes efetivos da zona de convergência, por natureza plurilíngue e multicultural. É só dessa perspectiva de participação e compartilhamento que acredito se pode postular que "epopeia" – nos termos delineados pelo próprio Burkert – viria a ser um gênero de discurso da zona de convergência do Mediterrâneo oriental, manifestando-se em diferentes línguas e contextos culturais, com formas não de todo idênticas.

Com esse enquadramento, passemos a nos concentrar na chamada epopeia de Gilgámesh – na versão de Sîn-leqi-unnini, intitulada *Ele que o abismo viu* –, não em busca de "paralelos" com as epopeias gregas, mas no esforço de perceber o que ela tem de próprio enquanto um dos representantes do gênero "epopeia" na zona de convergência cultural em questão.

[9] BURKERT, Walter. *The orientalizing revolution*: Near Eastern influence in Greek culture in the early archaic age. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 115.

[10] *Idem, ibidem*, p. 116-120.

[11] WEST, Martin L. Prolegomena. *In*: HESIOD. *Theogonia*. Edited, with prolegomena and commentary by M. L. West. Oxford: Clarendon, 1966, p. 31; TSAGARAKIS, Odysseus. *Studies in Odyssey 11*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000, desclassifica a declaração de West, considerando-a um "puzzling", com o que não concordo. Anote-se que, de novo em 1988, tratando da origem da épica grega, West volta a insistir que "o conjunto da representação dos deuses na *Ilíada* é oriental" ("the whole picture of the gods in the Iliad is oriental"). WEST, Martin Lichtfield. The rise of greek epic. *Journal of Hellenic Studies*, v. 108, 1988, p. 169.

Eles

Se, do ponto de vista dos elementos compositivos de *Ele que o abismo viu* – e outros textos semelhantes –, o uso do rótulo "epopeia" parece hoje justificável, muito mais difícil é avaliar o quanto o seria da perspectiva de sua recepção no contexto mesopotâmico. Tentando ser mais claro com relação a este novo aspecto posto em escrutínio: tudo o que abordei até aqui disse respeito à segunda parte do questionamento que propus (qual a pertinência, do ponto de vista grego e das poéticas dele derivadas, de aplicar a poemas babilônicos como *Ele que o abismo viu* o rótulo de epopeia?), ou seja, tudo até agora disse respeito a nós, que recebemos dos gregos a épica como um dos gêneros reconhecidos de poesia; cumpre, todavia, perguntar (o que era a primeira questão), qual a pertinência de fazê-lo do ponto de vista babilônico antigo, ou seja, considerando-se o que se possa saber da recepção dos textos, uma vez que, como sublinha Andrew George, "o poema de Gilgámesh existiu no seu próprio mundo, tão bem quanto no nosso".[13] Acrescenta-se, assim, uma enorme dificuldade a nosso propósito, pois os dados de recepção dificilmente se conservam, a não ser com a existência da produção em segundo grau sobre a literatura que chamamos, também com nomes gregos, de crítica e teoria, dois gêneros inteiramente desconhecidos no *corpus* mesopotâmico.[14]

De fato, ressalta o mesmo George, não há sequer "palavra suméria ou acádia para mito ou narrativa heroica, bem como não há reconhecimento antigo da narrativa poética como um gênero".[15] O máximo de que dispomos em termos de "manifestação de atividade crítica" (*critical scholarship*) são os catálogos de textos e autores, como o publicado por Lambert, datável no primeiro quartel do primeiro milênio, o qual, nas palavras do mesmo estudioso, considerando que a maior parte dos textos babilônicos circulava sem indicação de autoria, representa "uma tarefa comparável à discussão moderna sobre a origem de Homero ou do quarto Evangelho", a diferença estando no fato de que os estudiosos modernos "que lidam com problemas de autoria expõem cada detalhe de seu material e de seu raciocínio, enquanto o autor babilônico fornece apenas os resultados", algo característico da ciência de então.[16] Esse catálogo tem especial importância para o presente esforço de compreensão, pois é ele que nos informa que o autor de *Ele que o abismo viu* é o *mašmaššu* Sîn-lēqi-unninni,[17] havendo portanto chance de que possa nos fornecer alguma informação sobre qual estatuto se atribuía ao poema. Catálogos de obras e autores – enquanto um gênero – não devem ser tomados como simples listas de biblioteca, mas, nos termos de Toorn, como "um cânone de obras apropriadas para instrução e memorização", ou seja, "os intelectuais responsáveis por esse tipo de obra estavam interessados em ordenar os clássicos pertencentes ao currículo de formação dos escribas",[18] o que implica que se trata de um trabalho de erudição (paralelo aos que temos notícia também os filólogos helenísticos levaram a cabo em bibliotecas como as de Pérgamo e Alexandria). Não é minha intenção explorar todas as possibilidades de entendimento do catálogo em questão, mas apenas verificar como nele se inclui *Ele que o abismo viu*, considerando que é inerente a esse tipo de escrito justamente sua organização, pois é isso que o constitui enquanto tal, sob o risco de reduzir-se a mero amontoado de dados.

O conjunto abarcado pelo catálogo não se restringe ao que poderíamos considerar "literário", mas boa parte dos textos citados são de

[12] O conceito que uso de "zona de convergência" tem como referência uma das três metodologias no campo da linguística comparada, em que se distinguem três abordagens: uma acrônica (ou a-histórica), a tipologia; e duas crônicas (ou históricas), a linguística genética, que se ocupa da identificação de "famílias de línguas", e a linguística de "áreas de convergência" (na terminologia menos exata, mas consagrada, em alemão, *Sprachbund*), que tem como escopo os contatos e as trocas entre línguas, não necessariamente de mesmas famílias ou tipos, num mesmo espaço e tempo (o conceito de *Sprachbund* foi introduzido na linguística por N. Trubetzkoy, no Primeiro Congresso Internacional de Linguística, que teve lugar em Haia, em 1928). Acredito que a aplicação desses conceitos, não de modo mecânico, mas com as necessárias adaptações, ao contato entre culturas (identificadas em grande parte a partir dos dados linguísticos) pode ser esclarecedora, permitindo avançar além dos paralelos e da postulação de influências para a compreensão de áreas de convergência cultural (*Kulturbund*) em que as trocas possam ser vislumbradas de modo dinâmico e em variadas direções.

[13] GEORGE, Andrew R. The epic of Gilgamesh: thoughts on genre and meaning. *In*: AZIZE, J., WEEKS, N. (ed.). *Gilgamesh and the world of Assyria:* proceedings of the conference held at the Mandelbaum House, the University of Sidney, 21-23 July 2004. Leuven: Peters, 2007, p. 37.

[14] Mesmo que não haja crítica e teoria literária entre os mesopotâmios, isso não impede investigações sobre os gêneros de discurso e gêneros literários de sua produção. É o que fazem, dentre outros, GEORGE, Andrew R., op. cit.; EDZARD, Dietz Otto. Sumerian epic: epic or fairy tale. *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*, v. 27, 1994; MICHALOWSKI, Piotr. Commemoration, writing, and genre in ancient Mesopotamia. *In*: KRAUS, S. (ed.). *The limits of Historiography*: genre and narrative in ancient historical texts. Leiden: Brill, 1999; VANSTIPHOUT, Herman L. J. Some thoughts in genre in

prognósticos, algo diretamente relacionado com a atividade dos *mašmaššu* (magos, exorcistas e polímatas), como seria Sîn-lēqi-unninni. Com relação aos autores, há, conforme Lambert, quatro tipos: (a) deuses; (b) personagens legendários ou figuras de grande antiguidade; (c) pessoas sem indicação da família; (d) pessoas descritas como "filho" ('dumu') de um ancestral.[19] Logo de início chama a atenção a atribuição de obras ao deus Ea (I, 4) e ao primeiro dos sete sábios arcaicos, Adapa (I, 6), num ambiente de que constam exorcismos, adivinhações etc. Mais adiante, o poema modernamente conhecido como *Erra e Ishum* é listado como sendo da autoria de Kabti-ilani-Marduk, a quem se diz que foi "revelado" (III, 1-2), seguindo-se obras imputadas ao lendário rei Enmerkar (III, 3-5) e ao terceiro dos sete sábios antediluvianos, Enmedugga (III, 7).

Na parte que nos interessa, concentram-se obras cujo teor parece ser sapiencial, incluindo-se, numa sequência compacta, as "séries" ('es.gar') de Gilgámesh, de Etana, da Raposa, de Enlil-ibni e do Salgueiro (ou Álamo):

> VI, 10. éš.gàr ^{d}*gilgameš: šá pi.i* ^{md}*sin*(30).*li.qí.un.nin.ni* (série de Gilgámesh: da boca de Sîn-lēqi-unninni)
> VI, 11. éš.gàr ^{m}*e-ta-na: šá pi.i* ^{m}lú.^{d}nana (série de Etana: da boca de Lu-Nanna)
> VI, 12. éš.gàr *šēlibi: šá pi.i* ^{m}*ibni*(dù)-^{d}*marduk* (série da Raposa: da boca de Ibni-Marduk)
> VI, 13. éš.gàr ^{m}si.dù: *šá pi.i* ^{m}si.dù *labiri* (série de Enlil-ibni, o velho)
> VI, 14. éš.gàr ^{giš}sPONTOarbati(asal): *šá pi.i* ^{m}ur.^{d}nana (série do Salgueiro: da boca de Ur-Nana)

Com relação a essa sequência, pode-se observar o seguinte:

a) Imediatamente antes das entradas, há referência a um texto que transmite conhecimentos arcaicos (*Daqueles dias, daqueles antigos dias, daqueles remotos dias*, VI, 9) e, imediatamente depois, cita-se o que parece ser também uma obra sapiencial, já que o que se conserva da linha diz apenas "anterior ao dilúvio" (*la-am a-bu-bu*, VI, 15).
b) Como a expressão *šá pi.i* (da boca de) é usada inclusive com relação ao deus Ea e aos sábios arcaicos (*apkallu*), parece dizer respeito a autoria (não tendo em vista o editor ou copista, como se especulou algumas vezes), pois não seria razoável pensar que Ea pudesse atuar o copista.
c) Todos os autores da sequência são qualificados como *mašmašu/gala* (magos/cantores de lamentos) ou 'um.me.a' (eruditos).
d) Trata-se sempre de "séries" (éš.gàr), o que deve remeter para obras inscritas em mais de uma tabuinha.
e) Pelo menos nos dois casos conhecidos, os de Gilgámesh e Etana, trata-se de protagonistas que constam das listas de reis sumérios, ou seja, os poemas a eles relativos são exemplares de narrativas heroicas concernentes a figuras lendárias.

Uma constatação importante fornecida pelo catálogo é que não parece haver nenhuma distinção entre relatos ficcionais e outros gêneros de discurso. *Erra e Ishum* fornece-nos um bom exemplo. A entrada a ele relativa informa: [*an-nu-ú ša* ^{m}*kab-ti-ilāni*^{meš}-^{d}*marduk* dumu ^{m}*da-bi-bi*] *ú-šab-ri-šu-ma*

Mesopotamian literature. *In*: HECKER, K., SOMMERFIELD, W. *Keilschriftliche Literaturen*. Berlin: D. Reimer, 1986.

[15] GEORGE, Andrew R. Gilgamesh and the literary traditions of ancient Mesopotamia. *In*: LEICK, Gwendolyn (ed.). *The Babylonian world*. New York: Routledge, 2007.

[16] LAMBERT, Wilfred G. A catalogue of texts and authors. *Journal of Cuneiform Studies*, n. 16, 1962, p. 59.

[17] Cf. VI, 10: és.gàr ^{d}*giš.gín.maš: šá pi.i* ^{md}*sin*(30).*li.qí.un.nin.ni* ^{lú}*m*[*aš.maš*, ou seja, "série de Gilgámesh (*iškar Gilgāmeš*): da boca (*ša pî*) de Sîn-lēqi-unninni, [exorcista]" (*apud* Lambert, Wilfred G., *op. cit.*, p. 66). O termo *mašmaššu*, conforme a conjetura de Lambert, designa um mago e polímata, sendo comum que catálogos desse tipo atribuam os textos, se não a deuses, a exorcistas, cantores de lamentos ou adivinhos (cf. BEAULIEU, Paul-Alain. The social and intelectual setting of Babylonian wisdom literature. *In*: CLIFFORD, Richard J. (ed.). *Wisdom literature in Mesopotamia and Israel*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007, p. 10-15). Beaulieu considera mais razoável que se reconstitua a única incisão que resta da última palavra como ^{lú}U[Š.KU], correspondente a ^{lú}G[ALA], em acádio *kalû*, uma categoria de sacerdotes da deusa suméria Inana (correspondente a Ishtar) encarregados de cantar lamentos (BEAULIEU, Paul-Alain. The descendants of Sîn-lēqi-unninni. *In*: MARZAHN, J., NEUMANN, H., FUCHS, A. (ed.). Assyriologica et Semitica: Festschrift für Joachim Oelsner anlässlich seines 65. *Geburtstages am 18. Februar 1997*. Münster: Ugarit-Verlag, 2000, p. 3). Para outras informações, SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgámesh. Tradução, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 136-138.

[18] TOORN, Karel van der. Why wisdom became a secret: on wisdom as a written genre. *In*: CLIFFORD, Richard J. (ed.). *Wisdom literature in Mesopotamia and Israel*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007, p. 21.

[19] LAMBERT, Wilfred G., *op. cit.*, p. 72.

id-bu-bu, ou seja, "[isto é de Kabti-ilani-Marduk, filho de Dabibi], a ele segredado e por ele falado". O trecho entre colchetes é restaurado a partir do epílogo do próprio poema, em que se afirma que "compilador destas tabuinhas é Katbi-ilani-Marduk, filho de Dabibi, a quem de noite [isso] foi segredado e, quando de manhã ele falou, nada tirou nem pôs a mais".[20]

Esse tipo de declaração metapoética é algo relativamente raro na tradição suméria e acádia. Sua função é determinar um sentido para o texto, visando a sua recepção: trata-se de um segredo ouvido de noite (cf. o sentido de *ṣabāru*, 'murmurar', 'segredar'), ou seja, uma revelação sobre uma saga divina que, no poema, se dá a conhecer com fidelidade absoluta. Está em causa neste caso, de modo explícito, o desejo de controle social da recepção do texto, o que, como já observei, é a função primordial de qualquer classificação de gênero.

O catálogo de obras e autores em exame aponta o que poderia ser tido como uma distinção de base entre a nossa épica e sua contraparte babilônica, considerando-se, inclusive, ser ele de um período recente, o mesmo em que se data *Erra e Ishum*, conforme Dalley (séculos X e VIII a. C.),[21] bem como a redação dos poemas homéricos (entre os séculos IX e VIII a. C.). Embora não possamos saber como estes últimos seriam recebidos na época de sua composição por escrito, eles também apresentam comentários metapoéticos que fornecem pistas sobre seu estatuto. Nesses casos, o que parece estar sempre em causa é a questão da verdade, expressa como fidelidade à memória, um problema que está na origem de nossa concepção do épico como ficção. Não é apenas porque, diferentemente de na Mesopotâmia, havia na Grécia filósofos e historiadores que o estatuto da poesia se tornou complexo, levando a que fosse situada na esfera da ficção. Quando Platão define os "mitos" de Homero e Hesíodo como "*pseûdos* no todo em que há algo de verdadeiro", está não mais que desdobrando numa poética explícita o que as poéticas implícitas das obras metatextualmente sugerem.

Nessa linha, acredito que as súplicas ou ordens que o poeta dirige à Musa têm como efeito, mais que garantir sua absoluta fidelidade à memória ou à verdade dos fatos, dar a entender ao recebedor o quanto isso é relativo. Na abertura do catálogo das naus, no canto II da *Ilíada*, passagem memorialística em que se espera o máximo de fidelidade, sem omissões ou acréscimos, o que se celebra, de fato, é a disjunção entre o que a Musa sabe (e, supõe-se, revela) e o que diz o narrador:

> *Dizei agora a mim, Musas que a olímpica morada tendes,*
> *pois vós sois deusas, presentes estais e tudo sabeis*
> *– enquanto nós a fama apenas ouvimos, nada sabemos –*
> *quem os chefes dos dânaos e seus condutores eram.*
> *A multidão eu próprio não diria nem nomearia*
> *nem se dez línguas e dez bocas eu tivesse,*
> *voz infrangível e brônzeo peito em mim houvesse,*
> *se as Olimpíades Musas, de Zeus portador da égide*
> *filhas, não lembrassem quantos a Troia foram.*
> *Assim, os chefes das naus direi e as naus todas.*[22]

Este é um alerta ao recebedor exatamente contrário ao que se faz em *Erra e Ishum*: enquanto, no poema acádio, o narrador afirma que não omitiu nem acrescentou nada ao que lhe foi segredado, no caso da *Ilíada*, mesmo reconhecendo toda a competência das Musas, que, por serem deusas, sabem

[20] *Erra e Ishum*, 5, 42-44. *In*: DALLEY, Stephanie. *Myths from Mesopotamia*: Creation, The Flood, Gilgamesh and others. Oxford: Oxford University Press, 2008.

[21] Cf. DALLEY, Stephanie, *op. cit.*, p. 282.

[22] HOMERO. *Ilíada*. II, 484-493. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2013.

tudo, o narrador afirma que dirá apenas o que pode, considerando seus limites, ou seja, não a multidão, mas só os chefes das naus e as naus todas, clara admissão de que sua poética tem como pedra de toque a omissão. Se, de um lado, Kabti-ilani-Marduk acredita na possibilidade do dito sem omissão ou acréscimo, afiançando isso ao leitor, por sua vez Homero parece crer que tal seria impossível, em vista da própria mediação que as Musas estabelecem entre poeta e memória (entre poeta e verdade).

Passo seguinte, se é necessário omitir no percurso entre Musas e canto, também será possível acrescentar – como a contraparte necessária daquilo que Kabti-ilani-Marduk nega ter feito. Na famosa intervenção metapoética, em primeira pessoa, que fazem as Musas na abertura da *Teogonia* de Hesíodo, alertam elas o poeta – e, em consequência, também seu público – que "sabemos muitas mentiras (pséudea pollá) dizer a fatos semelhantes (etymoisin homoîa), e sabemos, quando queremos (eut'ethélomen), proferir verdades (alethéa gerysastai)".[23]

Esse tipo de declaração conforma uma verdadeira poética implícita, ao apontar para o estatuto que se pretende para o texto, o principal papel das Musas podendo ser entendido como o de pôr em perspectiva a verdade do poema, mesmo que seja para defender, como parece, que a versão por elas soprada a Hesíodo é a verdadeira. Recorde-se que são uma exclusividade grega essas deusas geradas pela Memória (*Mnemosyne*), fecundada por Zeus, para "esquecimento (*lesmosyne*) dos males e pausa das aflições" – esse sendo o tipo de memória que elas representam: memória para esquecimento e pausa. Nem entre outros povos indoeuropeus se conta com algum deus especializado em ensinar o canto aos aedos,[24] muito menos entre os médio-orientais. Entenda-se bem: não quero dizer que em outras culturas não existam textos "inspirados", de que *Erra e Ishum* constitui um bom exemplo; o que estou ressaltando é o fato de, além de entre os gregos, outras culturas não contarem com deuses cuja função seja, de um modo especializado, o canto (a poesia), o que implica, desde sempre, numa percepção dos movimentos e das injunções relacionadas com uma produção cuja autoridade não se atém a conceitos como verdade e fidelidade.

Reis

Um dos exemplos mesopotâmicos mais acabados de comentário metapoético de que dispomos encontra-se no proêmio de *Ele que o abismo viu* – o que, respeitadas as diferenças, poderia dizer-se equivalente às invocações à Musa nos poetas gregos, mesmo que Sîn-lēqi-unninni não disponha da assistência de nenhum deus. De início, o poeta declara

> *Ele que o abismo viu, o fundamento da terra,*
> *Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,*
> *Gilgámesh que o abismo viu, o fundamento da terra,*
> *Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,*
>
> *Explorou de todo os tronos,*
> *De todo o saber, tudo aprendeu,*
> *O que é secreto ele viu, e o coberto descobriu,*
> *Trouxe isto e ensinou, o que antes do dilúvio era.*[25]

Apresentando assim o herói, o poeta, ao mesmo tempo, apresenta

[23] HESIODUS. *Theogonia, Opera et dies, Scutum*. 27-28. Ed. F. Solmsen. Oxford: Clarendon Press, 1990. Comentei esses passos metatextuais em Homero e Hesíodo em BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa*: arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

[24] Ver WEST, Martin L. *Indoeuropean poetry and myth*. Oxford: University Press, 2007, p. 94.

[25] *Ele que o abismo viu* 1, v. 1-8. Todas as traduções citadas desse poema são de minha autoria, publicadas em SIN-LÉQI-UNNÍNNI, *op. cit.*

as credenciais de sua obra, a qual transmite os ensinamentos de um sábio que teve acesso ao que havia antes do dilúvio. No verso 6, a expressão em acádio que traduzi como "todo o saber" é *naphar nēmeqi*, literalmente 'a totalidade do saber', *nēmequ(m)* significando 'sabedoria', 'sagacidade', 'conhecimento civilizado', 'habilidade', o que em sumério se dizia 'nam-kù-zu' e designava aquilo que, na peça conhecida como *Instruções de Shurúppak*, que deve remontar a pelo menos 2700 a. C., este rei antediluviano transmite a seu filho Ziusudra. Como ressalta Toorn, a sabedoria (*nēmequm*), de início, expressava-se na forma de vereditos legais, conselhos inteligentes e ditos espirituosos, sendo como alguém que aprendeu a totalidade disso que Gilgámesh se define.[26] Ora, o dilúvio (*abūbum*) constituindo o marcador temporal por excelência para as culturas mesopotâmicas, o que se afirma é que Gilgámesh não é apenas um sábio comum, mas alguém que, mesmo tendo vivido e reinado numa época pós-diluviana, alçou-se à categoria dos sábios antigos, os *apkallu*, por ter tido acesso a conhecimentos anteriores ao cataclismo.[27]

Continua o poeta, sempre referindo-se a Gilgámesh:

De distante rota volveu, cansado e apaziguado,
Numa estela se pôs então o seu labor por inteiro.

Fez a muralha de Úruk, o redil,
E o sagrado Eanna, tesouro purificado.

Vê sua base: é como um fio de lã,
Repara seus parapeitos, que ninguém igualará.
Toca a escadaria, que há ali desde o início,
Aproxima-te do Eanna, residência de Ishtar,
O qual nem rei futuro nem homem algum igualará.

Faze a volta, ao alto da muralha de Úruk vai,
Seu fundamento examina, os tijolos observa –
Se seus tijolos não são cozidos,
Se seu alicerce não cimentaram os sete sábios.

Um shar é cidade, um shar é pomar, um shar são poços de argila, meio shar é a casa de Ishtar:
Três sháru e meio, a extensão de Úruk.[28]

Nessa sequência, em que está em causa o encômio dos altos feitos do rei – em especial as muralhas de Úruk, cujo fundamento foi cimentado pelos sete *apkallu*, aos quais Gilgámesh foi antes equiparado –, o mais importante, pelo menos do ponto de vista metapoético, é o que se declara nos versos 9-10: depois da longa viagem em que o rei atingiu os limites do mundo, tudo o que ele passou foi consignado por escrito numa estela (*narû*). A remissão é a um costume dos reis babilônicos de fazer registrar feitos ou acontecimentos importantes de seu reinado num monumento, ou seja, algo tão concreto dentre as realizações do herói quanto as famosas muralhas.

Em princípio, *narû* poderia ser tomado como uma categoria de gênero que se pretende para o poema. Observe-se que, em termos gerais, *narû* pode ter o valor de documento jurídico (como no caso do chamado código de Hammurábi), pode marcar uma fronteira ou ser a "pedra fundamen-

[26] Ver TOORN, Karel van der, *op. cit.*, p. 21.

[27] As tradições sobre o dilúvio (*abūbum*) são bastante difundidas na Mesopotâmia. Na produção acádia, o relato clássico do cataclismo encontra-se no poema antropogônico intitulado *Atra-hasīs* (*Supersábio*), cujo manuscrito mais antigo é assinado pelo copista Kasap-Aya, que executou o trabalho sob o reinado de Amim-sadûqa, ou seja, entre 1646 e 1626 a. C. (cf. BOTTÉRO, Jean, KRAMER, Samuel Noah. *Lorsque les dieux faisaient l'homme: Mythologie mésopotamienne*. Paris: Galimard, 1993). Sîn-lēqi-unninni se valeu desse texto na tabuinha XI de *Ele que o abismo viu*, pondo o relato na boca de Uta-napíshti. A sabedoria antediluviana se deve aos *apkallu*, os sábios, que, nos primórdios dos tempos, transmitiram ensinamentos à humanidade. Segundo Beroso, os livros que continham "os princípios, meio e fim de tudo, consignados por escrito (*dià grammáton*)", foram enterrados, antes da enchente, em Sísparos (isto é, Síppar), sendo recuperados depois.

[28] *Ele que o abismo viu*, *op. cit.*, 1, v. 9-23.

tal" (feita realmente de pedra ou então de prata, ouro ou bronze) de um templo, enterrada nas fundações ou posta em seu interior. A importância desse tipo de memorial pode ser aquilatada pela forma como Tiglath Pileser I (séc. XII-XI a. C.) termina a inscrição que mandou fazer sobre si com uma maldição contra quem a destrua,[29] da mesma forma que Hammurábi, dentre outras maldições, pede à deusa Ninkarrak, a filha de Anum, que faça surgir, nos membros de quem não conservar suas prescrições, "uma doença grave, um *asakkum* funesto, uma ferida dolorosa que não pode ser curada, cuja natureza o médico não conhece, que não pode ser acalmada com ligaduras" – em suma, uma doença terrível que, "como a mordida da morte, não pode ser afastada", de modo que o atingido "não cesse de lamentar a sua virilidade até que a sua vida termine".[30]

Enfim, usando do mesmo recurso de dirigir-se ao leitor para que veja, repare, toque, faça a volta das muralhas – ou seja, para que se introduza e se movimente no espaço do próprio poema – o poeta fecha assim o prólogo metapoético:

> *Busca o cofre de cedro,*
> *Rompe o ferrolho de bronze,*
> *Abre a tampa do tesouro,*
> *Levanta a tabuinha lápis-lazúli, lê*
> *O que Gilgámesh passou, todos os seus trabalhos.*[31]

De um lado, o texto reivindica para si, portanto, o mesmo grau de concretude do que se inscreve em material precioso – a tabuinha de lápis-lazúli – para ser conservado em tesouros. De outro, ordena ao recebedor que leia, na própria tabuinha, os trabalhos de Gilgámesh – esse imperativo, dirigido num primeiro nível ao leitor, podendo ser entendido também, num sentido mais amplos, como dirigido pelo poeta a si próprio, já que é a ele que competirá ler e transmitir a inscrição. Esse é um argumento de autoridade importante – o poema é a própria leitura do *narû* sem omissões ou acréscimos –, contando com a garantia que a própria escrita oferece. Finalmente, é admirável que o verso imediatamente seguinte seja o primeiro da versão antiga da saga de Gilgámesh, *Proeminente entre os reis* (*šūtur eli šarrī*), Sîn-lēqi-unninni parecendo querer dar a entender que se trata justamente do texto gravado na tabuinha de lápis-lazúli contida no cofre de cedro, que se torna, então, imagem do seu próprio poema.

Considerar o poema como *narû*, ou talvez de modo mais exato, como a contraparte poética de um *narû*, parece um rótulo adequado, no sentido de que nem se omite nem se acrescenta ao que está consignado por escrito. Dessa perspectiva, cumpre considerar a quem se deve a inscrição que se transmite, o entendimento comum sendo que se atribua ao próprio Gilgámesh: depois de suas aventuras, de novo em casa, cansado e apaziguado, teria ele posto num *narû* o seu labor por inteiro. Entretanto, corrigindo seu entendimento anterior,[32] George argumenta que o verbo *šakin*, usado nessa passagem, é um estativo de *šakānu*, 'pôr', e não uma forma de voz ativa. Assim, interpreta ele "vejo agora que a força usual da conjugação estativa é mais provável e que šakin se articula com os dois outros estativos, anih [ele estava exausto] e šupšuh [ele estava em sossego], na forma intransitiva-passiva, como uma declaração enfática de inação. Gilgámesh volta para casa, desmorona exausto e não pode fazer nada mais. Não é ele quem põe a história na tabuinha de lápis-lazúli".[33]

[29] Cf. HEIDEL, Alexander. *The Gilgamesh Epic and Old Testament parallels*. Chicago: The University of Chicago Press, 1963, p. 139 e 140: "Quem destrua minha estela e meu memorial de fundação, derrube-os, lance dentro d'água, queime com fogo, cubra com terra, deposite em segredo numa casa reservada, num lugar em que ninguém terá permissão para vê-lo, apague meu nome que está escrito e inscreva seu nome ou conceba alguma outra perversidade para pôr obstáculo a minha estela, que Anu e Ádad, os grandes deuses, meus senhores, o olhem com ira e o amaldiçoem com perversa maldição: que eles derrubem seu governo, corroam os fundamentos de seu trono real, destruam sua nobre descendência! que quebrem suas armas aos pedaços, tragam derrota a seu exército, o enviem preso a seus inimigos! que Ádad destrua seu país com um dardo destrutivo que traga fome, penúria, miséria e sangue sobre seu país! que não o deixe viver um único dia, mas destrua seu nome e sua semente no país!".

[30] BOUZON, Emanuel. *O código de Hammurabi*. Introdução, tradução do texto cuneiforme e comentários de Emanuel Bouzon. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987, epílogo, 50.

[31] *Ele que o abismo viu, op. cit.*, 1, v. 24-28.

[32] Ver GEORGE, Andrew R. *The Babylonian Gilgamesh epic*: introduction, critical edition and cuneiform texts. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 538.

[33] GEORGE, Andrew R. The mayfly on the river: individual and collective destiny in the epic of Gilgamesh. *Kaskal, rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico*, v. 9, 2012, p. 230.

[34] Sobre a autobiografia em terceira pessoa, ver GEORGE, Andrew R. The epic of Gilgamesh: thoughts on genre and meaning thoughts on genre and meaning. *In*: AZIZE, J., WEEKS, N. (ed.)., *op. cit*.

[35] O mesmo texto na tabuinha 11.

[36] O mesmo texto na tabuinha 11.

De fato, não seria de esperar que um rei fosse ele próprio quem inscrevesse suas ações no *narû*, a não ser em casos excepcionais de reis escritores e copistas, como Assurbanípal. Estando em causa registrar a experiência heroica e sapiencial de Gilgámesh, inclusive no que tem de extremamente particular, pois ele fez sozinho sua longa viagem, que é o clímax do poema, não se contando com outras testemunhas, o que se configura é o uma espécie de autobiografia mandada fazer (ou ditada?) pelo próprio monarca, ou seja, uma autobiografia em terceira pessoa.[34] Parece que é esse estatuto que o prólogo de *Ele que o abismo viu* reivindica para o poema – um vislumbre da poética implícita suposta pelo texto.

Um segundo elemento paratextual que nos pode auxiliar na compreensão do estatuto que teria, na antiguidade babilônica, o poema de Gilgámesh encontra-se nos colofões transmitidos pelos manuscritos. Eles são paratextos postos às margens, exatamente no final de cada tabuinha, os quais não registram comentários do próprio poeta, mas sim dos copistas, ou seja, dão testemunho dos processos de transmissão da obra e constituem, a seu modo, um registro de sua recepção. No caso de *Ele que o abismo viu*, essas anotações, que podem indicar também para quem e onde se fazem as cópias (na documentação que possuímos, a indicação remetendo ao "palácio de Assurbanípal, rei do mundo, rei da Assíria"), apresentam quatro modelos:

> Tabuinha 1, *Ele que o abismo viu*, série de Gilgámesh. Como o original escrita e conferida.
> Tabuinha 6, *Ele que o abismo viu*, série de Gilgámesh. Escrita e conferida com o original.[35]
> Tabuinha 6, série de Gilgámesh. Escrita e conferida com o original.[36]
> Tabuinha 8, *Ele que o abismo viu.* Escrita e conferida com o original.

Com pequenas variações relativas ao registro ou não do título e da série, o que importa é a declaração de que o texto foi escrito e conferido, ou seja, de que nele não se omite nem acrescenta nada. Há portanto uma transmissão oficial, por escrito – muitas vezes feita no palácio do rei; mais que isso, há uma confiança no processo de transmissão que se pretende incutir no leitor. Tenha-se em conta que nem toda a documentação de que dispomos decorre desse processo autorizado e ratificado pelo copista, como no caso do que parecem ser exercícios escolares, em que a forma do texto pode se oferecer bastante diversa da oficial, de que a tabuinha procedente de Ugarit, publicada em 2007 por Daniel Arnaud, é um bom exemplo, o prólogo que analisamos apresentando-se nela neste formato, que reproduzo ao lado da versão oficial (a vulgata do poema), para permitir um escrutínio mais confortável:

Vulgata	Manuscrito de Ugarit
[1] Ele que o abismo viu, o fundamento da terra, *Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,* *Gilgámesh que o abismo viu, o fundamento da terra,* *Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,* *[5] Explorou de todo os tronos,* *De todo o saber, tudo aprendeu,* *O que é secreto ele viu, e o coberto descobriu,*	*[1] Ele que o abismo viu, o fundamento da terra,* *Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,* *Bilgameš que o abismo viu, o fundamento da terra,* *Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,* *[5] Explorou de todo os tronos,* *De todo saber, tudo aprendeu,* *Percorreu o distante caminho até Uttur-napišti,*

Vulgata	Manuscrito de Ugarit
Trouxe isto e ensinou, o que antes do dilúvio era. *De distante rota volveu, cansado e apaziguado,* *[10] Numa estela se pôs então o seu labor por inteiro.* *Fez a muralha de Úruk, o redil,* *E o sagrado Eanna, tesouro purificado.* *Vê sua base: é como um fio de lã,* *Repara seus parapeitos, que ninguém igualará.* *[15] Toca a escadaria, que há ali desde o início,* *Aproxima-te do Eanna, residência de Ishtar,* *O qual nem rei futuro nem homem algum igualará.* *Faze a volta, ao alto da muralha de Úruk vai,* *Seu fundamento examina, os tijolos observa –* *[20] Se seus tijolos não são cozidos,* *Se seu alicerce não cimentaram os sete sábios.* *Um shar é cidade, um shar é pomar, um shar são poços de argila, meio shar é a* *casa de Ishtar:* *Três sháru e meio, a extensão de Úruk.* *Busca o cofre de cedro,* *[25] Rompe o ferrolho de bronze,* *Abre a tampa do tesouro,* *Levanta a tabuinha lápis-lazúli, lê* *O que Gilgámesh passou, todos os seus trabalhos.* *Proeminente entre os reis, herói de imponente físico,* *Valente rebento de Úruk, touro selvagem indomado.*	*Atravessou o mar, o vasto oceano, até o sol nascente,* *Trouxe isto e ensinou, o que antes do dilúvio era.* *[10] De distante caminho volveu, cansado e apaziguado,* *Numa estela se pôs então o seu labor por inteiro.* *Não deixa Bilgameš moça livre a seu noivo,* *Ele, um touro selvagem, elas, suas vacas!* *Ouviu-lhes as queixas Ishtar,* *[15] O terrível rumor atinge os céus de Anu:* *Proeminente entre os reis, herói de imponente físico,* *Valente rebento de Úruk, touro selvagem ----* *Bilgameš renomado pelo imponente físico,* *Valente rebendo de Úruk, touro selvagem indomado!* *[20] Sobe, Bilgameš! Ao alto da muralha de Úruk vai,* *Seu fundamento examina, os tijolos observa!* *Busca o cofre de cedro,* *Rompe o ferrolho de bronze,* *Levanta a tabuinha lápis-lazúli, lê* *[25] Assim: seus tijolos não são cozidos,* *Seu alicerce não cimentaram os sete?* *Um šar é cidade, um šar é pomar, um šar são poços de argila, meio šar é a casa de Ishtar:* *Três šaru e meio, a extensão de Úruk.*

Esse novo manuscrito embaralha bastante o que se sabia sobre a tradição que, da versão babilônica antiga (*Proeminente entre os reis*), chega à vulgata atribuída a Sîn-lēqi-unninni (*Ele que o abismo viu*), o que leva Sasson a postular que a parte inicial da vulgata não deveria ser atribuída a Sin-lēqi-unnini, mas seria produto do período médio-babilônico.[37] Arnaud, ao contrário, acredita que se trata "da própria obra do autor uruquiano",[38] constituindo o texto registrado na tabuinha "um exercício escolar".[39] Por seu lado, George acredita que a melhor explicação seria considerar o texto de Ugarit como resultado da tentativa, da parte de um copista inepto, de "pôr por escrito um poema lembrado pela metade".[40]

Esses são problemas que permanecem irresolvidos (quiçá irresolvíveis), interessando-nos aqui apenas constatar a existência de versões não autorizadas, em que se imiscui o processo que parece tão temido de omissões e acréscimos, seja em sentido estrito, seja em termos da ordenação dos versos e da mudança de seu sentido. Com efeito, há versos transportados da segunda parte do prólogo (iniciada em "Proeminente entre os reis", v. 16-19) para a primeira parte; há versos transpostos da parte narrativa para o prólogo (v. 12 e 14, correspondentes aos v. 76 e 78 da vulgata); há acréscimos propriamente ditos (v. 13 e 15); e há omissões (v. 7-8 da vulgata). O mais extraordinário, contudo, é a mudança elocutiva que se observa a partir do verso 20: os imperativos que, na vulgata, eram dirigidos ao leitor, agora se dirigem a Gilgámesh, convidado pelo narrador a subir na muralha, examinar os tijolos, buscar o cofre de bronze e ler o que se encontra gravado na tabuinha de lápis-lazúli. Mais ainda, o que se ordena a Gilgámesh que leia na tabuinha não é mais o prólogo de *Proeminente entre os reis*, mas declarações relativas aos tijolos e ao alicerce feito pelos sete sábios, bem como às medidas de Úruk! Todas essas divergências, sejam

[37] Ver SASSON, Jack M. Prologues and poets: on the opening lines of the Gilgamesh epic. *In*: COLLINS, Billie Jean e MICHALOWSKI, Piotr. *Beyond Hatti*: a tribute to Gary Beckman. Atlanta: Lockwood Press, 2013.

[38] ARNAUD, Daniel. *Corpus des textes de bibliothèque de Ras Shamra-Ougarit (1936-2000) en sumérien, babylonien et assyrien.* Aula Orientalis Supplementa 23. Sabadell: Editorial Ausa, 2007, p. 36.

[39] *Idem, ibidem*, p. 130.

[40] GEORGE, Andrew R. The Gilgameš epic at Ugarit. *Aula Orientalis*, v. 25, 2007, p. 246.

devidas ao que for – à falta de memória de um copista, ao desmazelo de um estudante, às incorreções da transmissão oral etc. –, ilustram bastante bem o risco de que o texto assuma estados descontrolados, demonstrando quanto o cuidado dos copistas em afirmar que tudo se copiou e foi conferido cuidadosamente tem uma função indispensável num poema *narû* ou numa autobiografia em terceira pessoa, o que, por outro lado, torna qualquer tipo de musa dispensável.

Herói(s)

Num trabalho instigante e, por isso mesmo, bastante imaginativo, Martin West especula como poderia ter ocorrido, por obra de poetas bilíngues, a transmissão da matéria de Gilgámesh para os gregos,[41] em busca de uma explicação final, mesmo que hipotética, para os "paralelos" entre o poema babilônico e Homero – paralelos elencados desde Jensen, que vem a ser o primeiro a fazê-lo,[42] passando por estudiosos como Burket, até concluir-se o esforço de um século de na obra monumental do próprio West, *The East face of Helicon*.[43] Segundo sua sugestão, o "elo perdido" da transmissão deveria ser um poema dedicado a Héracles, de que não se tem nenhuma notícia, mas de que ele supõe haver alguma memória na literatura grega supérsite.[44] O que me interessa tomar desse exercício é o fato de que West reconhece uma dificuldade basilar na aproximação entre a matéria de Gilgámesh e os poemas homéricos: de um lado, temos os feitos de um herói isolado, secundado apenas por seu par; de outro, ainda que haja heróis, realizações coletivas. Com efeito, já Hesíodo tinha a perspectiva de que os heróis, pertencentes a um outro *génos* anterior a sua época, eram os que haviam lutado em Troia e em Tebas, ou seja, trata-se de heróis guerreiros que não agem isoladamente.

A diferença com a *Ilíada*, a *Odisseia* e mesmo os poemas cíclicos fica clara então, pois nem *Ele que o abismo viu*, tampouco *Proeminente entre os reis*, mais os poemas sumérios sobre Gilgámesh, são poemas de guerra. Tem assim toda razão West: se há que buscar um herói equivalente ao mesopotâmico, ele teria de ser alguém como Héracles, que age sozinho em aventuras que não se dão no contexto de guerra alguma. Em resumo: se Aquiles e Ulisses são guerreiros-heróis, Gilgámesh é herói sem ser guerreiro. Aquiles tem um companheiro, Pátroclo, mas luta tendo em torno de si seu exército, bem como o de todos os gregos; Ulisses chega sozinho a Ítaca, terminada a guerra, mas na maior parte de sua viagem conta com os companheiros de navegação. São exemplos de sagas coletivas, em que inclusive outros heróis se sobressaem, como Diomedes e Heitor, ao passo que Gilgámesh é um herói solitário, o próprio mote de *Ele que o abismo viu* sendo sua solidão, quebrada brevemente com a criação, pelos deuses, de um par para si, Enkídu, mas logo reimposta a ele com a morte do amigo, sendo essa solidão o que motiva sua busca pela imortalidade e leva ao desfecho sobre a impossibilidade de conquistá-la.

De fato, logo na abertura do poema o que se põe em cena é o quanto o rei está só, em consequência de sua desmedida grandeza:

Pelo redil de Úruk perambula,
Mandando como um touro selvagem altaneiro.
Não tem rival se levanta seu taco,
Pela bola os companheiros levantam.[45]

[41] Ver WEST, Martin. Gilgāmeš and Homer: the missing Link? *In*: AUDLEY-MILLER, Lucy; DIGNAS, Beate (eds.), *Wandering myths: transcultural uses of myth in the Ancient World*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2018.

[42] Ver JENSEN, P. Das *Gilgamiš*-Epos und Homer. *Zeitschrift für Assyriologie*, v. 16, p. 125-134, 1902: "O paralelismo completo entre ambas as Odisseias [em que ele divide o percurso de Ulisses], por um lado, e a Epopeia de *Gilgamiš*, por outro lado, também na ordem dos eventos é interrompido apenas por um mesmo evento em ambas as Odisseias, cada um dos quais também perturba o paralelismo entre elas mesmas, nomeadamente a primeira passagem por Cila e Caríbdis na Odisseia II, de que nenhum correspondente há na Odisseia I e na Epopeia de *Gilgamiš*, e o episódio de Éolo na Odisseia I, que se encontra em outro lugar, tendo como seus equivalentes o episódio dos feácios na Odisseia II e o episódio de UT-*napištim* na Epopeia de *Gilgamiš*". Ressalte-se que o "paralelismo" (*Parallelität*) que ele defende não deve ser tido como algo fortuito, mas como um autêntico método analítico, o qual se aplica tanto à comparação da *Odisseia* com *Ele que o abismo viu*, quanto internamente à própria *Odisseia*, já que Jensen divide o percurso de Ulisses em duas partes (que ele chama de Odisseia I e Odisseia II), essas próprias partes apresentando seus paralelismos.

[43] WEST, Martin L. *The East face of Helicon:* West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford: Clarendon, 1997.

[44] Já na pioneira tradução de Jeremias, publicada em 1891, faz-se uma aproximação entre Gilgámesh e Héracles (cf. JEREMIAS, *Idem*, Zusätze IV, Izbudar und Herakles, p. 70-73).

[45] *Ele que o abismo viu*, *op. cit.*, 1, 63-66.

Ao final, de novo é na solidão que se põe o foco, o que se encontra bem expresso na resposta que o rei dá à taberneira divina que pergunta por que se apresenta ele, viajante, em estado tão deplorável:

Por que consumidas não me estariam as têmporas, não cavada a face,
Não desafortunado o coração, não aniquilada a figura,
Não haveria luto em minhas entranhas,
À de quem chega de longe minha face não se igualaria,

Com frio e calor não estaria queimada minha face,
E uma face de leão me tendo posto não vagaria eu pela estepe?
Ao amigo meu, mulo fugido, asno dos montes, pantera da estepe,
A Enkídu, amigo meu, mulo fugido, asno dos montes, pantera da estepe,

Ao amigo meu que – o amo muito! – comigo enfrentou todas as penas,
A Enkídu, amigo meu que – o amo muito! – comigo enfrentou todas as penas,
Atingiu-o o fado da humanidade!
Por seis dias e sete noite sobre ele chorei,

Não o entreguei ao funeral
Até que um verme lhe caiu do nariz.[46]

Considerando-se desse prisma, mesmo que se trate de tradições heroicas da mesma zona de convergência cultural, em que os aspectos apontados por Burkert se observam, o gênero das obras não se poderia dizer o mesmo. Por não se tratar da aventura de um único herói, um poema *narû* sobre Aquiles – ou só sobre a sua cólera – seria por princípio inviável; por não contar com musas, uma epopeia sobre Gilgámesh também o seria. É que à Musa – quando ainda não reduzida a uma mera imagem poética, como acontecerá depois da época arcaica (as teorizações sobre os gêneros, a partir de Platão e Aristóteles, dela prescindindo) –, a ela só interessam feitos coletivos, no sentido do que declara Helena a Heitor,

Mas vamos, agora entra e assenta nesta cadeira,
meu cunhado, já que principalmente a ti o sofrimento envolve o peito,
por minha causa – esta cadela – e pela loucura de Alexandre,
aos quais Zeus impôs um mau destino, para que no futuro
sejamos cantados (aoídimoi) pelos homens vindouros.[47]

o que também confirma Alcínoo, num comentário aos cantos de Demódoco sobre a guerra, imediatamente antes de Ulisses fazer sua longa narrativa,

os deuses o forjaram (teûxan): fiaram (epeklósanto) a destruição
dos homens para que os vindouros tivessem canto (aoidé).[48]

Enquanto etiologias da guerra, essa perspectiva define com bastante clareza o foco, para os gregos, da epopeia heroica arcaica: os deuses fiam os meandros da guerra, que a Musa conhece por ter visto e, em seguida, ensina aos aedos, os quais tecem seus cantos. Observe-se como também do ponto de vista da produção se trata de um trabalho

[46] *Idem, ibidem*, 10, 47-60.

[47] HOMERO. *Ilíada, op. cit.*, 6, 354-358.

[48] HOMERO. *Odisseia*. 8, 578-580. São Paulo: CosacNaify, 2014.

[49] *Idem, ibidem*, I, 351-352.

coletivo, com realização variada – o que canta Fêmio, no palácio de Ulisses, não é o mesmo que canta Demódoco, na corte de Alcínoo –, o que a declaração de Telêmaco a sua mãe só faz confirmar, num autêntico elogio da variante:

> *os homens louvam mais o canto (aoidén)*
> *que em torno dos ouvintes (akouóntessi) novíssimo (neotáte) se derrama.*[49]

Epopeia, portanto, implica o domínio coletivo de tradições em que cada pérformance constitui um exercício de variedade e variação, em todos os sentidos, mesmo quando, exarada por escrito, tem ela no desempenho dos rapsodos o seu modo de realização por excelência. É esse culto da variedade que podemos dizer se encontra na gênese do conceito de ficção: *pseûdos* em que há algo de verdadeiro ou mimese. Esse o domínio da Musa.

Num contexto como o mesopotâmico, em que a escrita remonta ao século 33 a. C. – ou seja, quando da redação de *Ele que o abismo viu* já somava uma prática de dois milênios –, o imperativo de nem omitir nem acrescentar responde a critérios memorialísticos diversos. Até pelo que serve de suporte para a poesia: as tabuinhas de argila (ou de lápis-lazúli), que configuram séries (es.gar) de que se mantém até mesmo a formatação (três colunas na frente, três no verso, no caso de *Ele que o abismo viu*). Em resumo: o *narû* enquanto monumento literário.

Artigo recebido e aprovado em fevereiro de 2019.